



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

ISAAC NASCIMENTO MARIANO

**ANÁLISE ICONOLÓGICA DA OBRA “A EMBRIAGUEZ DE NOÉ” DE CAMILLO
PROCACCINI**

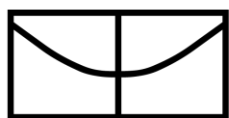
BRASÍLIA
2021

ISAAC NASCIMENTO MARIANO

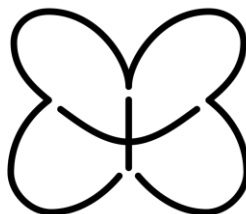
**ANÁLISE ICONOLÓGICA DA OBRA “A EMBRIAGUEZ DE NOÉ” DE CAMILLO
PROCACCINI**

Monografia apresentada ao Departamento de
História do Instituto de Ciências Humanas da
Universidade de Brasília para a obtenção do
grau de Licenciado/Bacharel em História.

Orientação: Prof, Dr. André Cabral Honor



UnB



**A UnB quem faz
é a gente**

*Instituto de Ciências Humanas
Departamento de História*

Ata de Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso 2 – Código: HIS0010

2020.2

No dia 12 de maio de 2021, às 15h, a Banca Examinadora que assina a presente Ata examinou o trabalho do (a) aluno (a) **Isaac Nascimento Mariano**, matrícula 160050871, que defendeu o TCC 2 intitulado “ANÁLISE ICONOLÓGICA DA OBRA “A EMBRIAGUEZ DE NOÉ” DE CAMILLO PROCACCINI”.

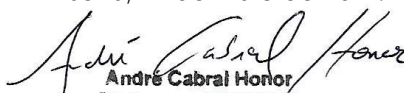
Exposto o trabalho, realizadas as arguições e respectivas respostas, a Banca decidiu-se pela:

(x) aprovação com menção: SS.

() reprovação com menção: _____.

Solicita-se o lançamento da menção obtida e o arquivamento desta.

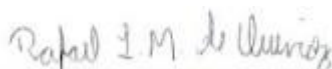
Brasília, 12 de maio de 2021.


André Cabral Honor
Professor - DHIS/UnB
Mat.1079690

Prof. Dr. André Cabral Honor (UnB)
(Orientador)



Prof. Dr. Daniel Gomes de Carvalho (UnB)



Profa. Ms. Rafael Lima Meireles de Queiroz (UnB)

O (a) aluno (a) deverá enviar para o e-mail: his@unb.br o TCC e o FORMULÁRIO TERMO DE AUTORIZAÇÃO, em formato PDF, para encaminharmos a BCE.

AGRADECIMENTOS

Inicialmente gostaria de agradecer a toda minha família, em especial meus pais Nilton e Daniela, e aos meus grandes amigos de subsolo, Davi e Miguel, pelos suportes dados nessa jornada. Agradeço também ao meu querido professor e orientador André Honor, um dos meus modelos de referência para o exercício das atividades de historiador e professor. Por fim, agradeço a todos os professores que participaram da minha formação educacional até aqui.

RESUMO

A Igreja Católica sempre prezou pelo uso das imagens como forma de educação cristã, tendo em vista que a maioria dos fiéis daquele período eram analfabetos. Portanto, a utilização das imagens, com o objetivo de divulgar a moral cristã, era uma prática comum. Encontramos uma série de tratados religiosos de época que apresentam exemplos e teorizações teológicas para evitar práticas indecorosas, dentre elas a ilustração da nudez. Ao delimitar o período entre os séculos XVI e XVII, selecionamos obras da mesma temática, realizadas por artistas da península itálica. Diante de uma comparação de alguns artistas do período, notamos que um deles, Camillo Procaccini, havia representado Noé vestido, ao contrário do que dizem as escrituras e do que outros pintores haviam feito. Assim, através dessa análise iconológica, juntamente dos meus aportes teóricos e metodológicos procuro entender o porquê da ocultação da nudez de Noé na pintura de Procaccini. Então, procuramos, através dessas mudanças ocorridas na Igreja e na sociedade da época, explicações para entender a nudez, o decoro e suas interações na arte.

Palavras-chave: Igreja; Arte Cristã; Arte Italiana; Nudez; Iconologia.

RESUMEN

La Iglesia católica siempre ha valorado el uso de imágenes como una forma de educación cristiana, teniendo en cuenta que la mayoría de los fieles de la época eran analfabetos. Por ello, el uso de imágenes, para difundir la moral cristiana, era una práctica habitual. Encontramos una serie de tratados religiosos de la época que presentan ejemplos y teorizaciones teológicas para evitar prácticas indecorosas, entre ellas la ilustración de la desnudez. Delimitando el periodo entre los siglos XVI y XVII, seleccionamos obras de la misma temática, realizadas por artistas de la península italiana. Al comparar algunos artistas de la época, observamos que uno de ellos, Camillo Procaccini, había representado a Noé vestido, en contra de lo que dicen las escrituras y de lo que habían hecho otros pintores. Así, a través de este análisis iconológico, junto con mis aportaciones teóricas y metodológicas, intento comprender por qué se ocultó la desnudez de Noé en el cuadro de Procaccini. Luego, buscamos, a través de estos cambios que se produjeron en la Iglesia y en la sociedad de la época, explicaciones para entender la desnudez, el decoro y sus interacciones en el arte.

Palabras clave: Iglesia; Arte cristiano; Arte italiano; Desnudez; Iconología.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

<u>Figura I - A embriaguez de Noé, (c.1590-1600) - Camillo Procaccini.....</u>	<u>11</u>
<u>Figura II - A embriaguez de Noé Teto da Capela Sistina, (1508-1512) - Michelangelo.....</u>	<u>20</u>
<u>Figura III - Cam zombando Noé, (1510-1515) - Bernardino Luini.....</u>	<u>21</u>
<u>Figura IV - A embriaguez de Noé, (1515) - Giovanni Bellini.....</u>	<u>22</u>
<u>Figura V - A embriaguez de Noé, (Primeira metade do Séc. XVII) - Carlo Saraceni.....</u>	<u>22</u>
<u>Figura VI - A embriaguez de Noé, (c. 1640-1645) - Bernardo Cavallino.....</u>	<u>23</u>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1: O decoro e a nudez na arte cristã.....	12
CAPÍTULO 2: Análise iconológica sobre a ausência de nudez na obra de Procaccini...19	19
2.1 O tema da embriaguez de Noé e suas recorrências.....	19
2.2 Análise iconográfica da obra de Procaccini.....	25
2.3 A ocultação da nudez na obra de Procaccini.....	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	34
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	36

INTRODUÇÃO:

Depois de muito pensar sobre qual deveria ser o tema do meu trabalho de conclusão, por acaso, enquanto pesquisava em um acervo online, acabei me deparando com uma pintura de temática religiosa do final do século XVI produzida por um pintor italiano. Após uma breve busca encontrei mais cinco, também de pintores italianos e do mesmo período. O recorte temporal e temático foi escolhido a partir de comparações feitas entre as obras, já que possuem a mesma origem na península itálica, tema e período em comum.

Neste trabalho, analisamos a cena bíblica, pouco conhecida, de ‘Noé Embriagado’. No livro de Gênesis 9: 20-28, Noé, que era o escolhido de Deus para repovoar a Terra após o dilúvio, seguiu sua missão divina e começou seus trabalhos junto a sua família. Noé havia plantado uma vinha e, certa feita, produziu vinho com seus frutos. Ao se embriagar com esse vinho, Noé acabou desmaiando nu em sua tenda. Seu filho mais novo, Cam, o vê nesse estado e, posteriormente, os seus outros dois filhos, Sem e Jafé, chegam e o cobrem sem olhar diretamente para sua nudez. No dia seguinte, Noé acordou e amaldiçoou Canaã, descendente de Cam.

Desse modo, delimitou-se o estudo com objetivo de olhar para essas obras do tema ‘Noé Embriagado’, com foco principal na pintura de Camillo Procaccini ¹, feita por volta de 1590 e 1600. Isso porque ao analisarmos em perspectiva, notamos a ausência de nudez na pintura de Camillo, cuja passagem bíblica se caracterizava pela presença da mesma. Em vista disso, pudemos investigar mais a fundo as causas e as explicações para esse tipo iconográfico.

Uma das questões levantadas pela Reforma Protestante foi a das representações iconográficas feitas pela Igreja, alegando que estas seriam uma forma de culto às figuras sagradas, ato condenado por Deus na Bíblia. Com isso, somado aos impactos das críticas propostas por Calvino, a Igreja realiza o Concílio de Trento (1545-1563), responsável por assegurar a unidade Católica e justificar alguns dos seus principais dogmas. A partir disso houve um enrijecimento no decoro das pinturas religiosas.

Debruçando-me sobre essa fonte iconográfica, através dos métodos de compreensão de sentido de Rafael García Mahiques, bastante apoiados nos conceitos iconológicos de Panofsky e Michael Baxandall, pude construir uma ideia das relações de produção artística durante a renascença italiana e com isso pretendo analisar não só os motivos que levaram o pintor a

¹ Camillo Procaccini foi um pintor nascido no ano de 1546 em Bolonha, fazia parte de uma família de pintores. Aprendeu a pintar ainda jovem com seu pai, estudou em Roma e fez diversas obras para igrejas da Península Itálica (Bryan, 1886; Campori, 1969).

ocultar a nudez, como os símbolos e interpretações decorrentes da obra. Utilizaremos análises feitas sobre os esquemas compositivos do período em que a obra foi produzida, analisando outras representações iconográficas da mesma passagem, além das relações de decoro manifestadas e as dimensões estilísticas. Amparo-me ainda nas definições trazidas por Jean Chevalier, assim como Louis Réau, sobre símbolos para aprofundar e desvendar os significados contidos na obra.

Apoiado nas metodologias descritas por Panofsky (Significados nas artes visuais, 2011), o tema será interpretado por três pontos: Pré-Iconografia, Iconografia, Iconologia. O autor define dentro do aspecto pré-iconográfico a percepção de um significado fatural que pode ser entendido como uma análise dos temas de natureza elementar que são compreendidos facilmente à primeira vista, ligados a uma experiência prática e suas relações com fatos e ações. Com a reação a esses objetos, a significação fatural ganhou outra complementação pela expressão e reação que o autor caracteriza como ‘empatia’ e difere-se da factual. Ou seja, é necessária uma sensibilidade (ainda composta por conhecimentos empíricos) de identificação e familiaridade com o objeto e os fatos nele compreendidos. Essas duas: Significado fatural e o Expressional compõem os significados primários ou naturais da Pré-Iconografia.

Partindo para o aprofundamento dessa análise chegamos aos Significados Secundários que Panofsky categoriza por Iconografia. A familiaridade com os caracteres empíricos é necessária para a análise do contexto o qual esses objetos estão inseridos para interpretá-los (os costumes culturais, a época, as circunstâncias em que foram produzidos, o autor e etc.). Ao interpretar esse contexto chega-se ao significado secundário, diferindo dos primários pela inteligibilidade em oposição ao sensível e também por ser *“conscientemente conferido à ação prática pela qual foi veiculado”* (Panofsky, 2011, p. 49).

Já expostas a pré-iconografia e a iconografia entraremos na iconologia, característica marcante da interpretação teórica de Panofsky. Essa se dá por uma busca da significação intrínseca,

O significado assim descoberto pode denominar-se intrínseco ou conteúdo; é essencial, enquanto que os outros dois tipos de significado. O primário ou natural e o secundário ou convencional, são fenomenais. É possível defini-lo como um princípio unificador que sublinha e explica acontecimentos visíveis e sua significação inteligível e que determina até a forma sob a qual o acontecimento visível se manifesta. Normalmente, esse significado intrínseco ou conteúdo está tão acima da esfera da vontade consciente quanto o significado expressional está abaixo dela. (PANOFSKY, 2011, p.49 e 50).

O conteúdo e a forma complementam-se tanto na criação da obra de arte quanto em sua

análise. A Iconografia é a identificação e descrição das imagens, uma análise focada no tema e significado. Ao desvendarmos os significados intrínsecos, compreendidos por meio das individualidades e contextos, atribuídos de valores simbólicos, estamos fazendo Iconologia. Então, poderíamos dizer que a Iconografia se atém a uma parte mais classificativa, enquanto a Iconologia utiliza dessa etapa para chegar a uma interpretação.

A Embriaguez de Noé é um tipo iconográfico, ou seja, uma tradição de representação que apresenta o tema da passagem bíblica e seus valores convencionalizados. Os temas são assuntos conceituais e abstratos, que quando transpostos a uma imagem, passam a ser chamados de tipo; segundo Panofsky, os tipos iconográficos são uma síntese “na qual um sentido fenomênico (ou sentido primário Pré-iconográfico ou uma figura simples) se converte em veículo de um tema ou significado, criando assim o sentido do significado em uma obra de arte visual.” (MAHÍQUES, 2009, p.38). Existem esquemas compositivos diferentes, mas que fazem referência ao mesmo tipo iconográfico, como é o caso das obras que iremos analisar neste trabalho.

Além dessa metodologia de análise, o estudo partirá do seguinte esquema analítico descrito por Mahíques (2009): Primeiro faremos uma localização espaço-temporal, definindo a autoria, a data e demais aspectos da obra; em seguida partimos para uma análise formal, nos atentando aos aspectos materiais e estilísticos, como: Suporte, Técnica, Estilo e etc; e finalmente entraremos na aproximação ao significado, ou seja, um processo de contextualização histórica e social.

Em meu primeiro capítulo abordarei o contexto religioso dogmático que exercia forte influência sobre as produções dos artistas. Tendo em vista os processos de assimilação da representação imagética por parte da religião cristã, e posteriormente os conflitos que isso causou, podemos observar as disputas morais e os limites do decoro. Além de mostrar as repercussões significativas que a Contrarreforma e os concílios da Igreja tiveram sobre as artes plásticas. No capítulo dois abordarei diretamente as obras de mesmo tema, adentrando na dinâmica das relações artista e Igreja, artista e contratante. Após isso, farei uma análise iconológica da obra “A embriaguez de Noé” de Camillo Procaccini (Figura I). E termino o capítulo levantando hipóteses sobre o motivo da ausência de nudez na dita obra.

Enfim, levando em consideração as relações entre pintores, observadores e clientes no período renascentista, desenvolvidas por Baxandall, assim como os princípios metodológicos de Panofsky e Mahíques descritos acima, poderemos formular hipóteses para as perguntas propostas no trabalho.



I. A embriaguez de Noé, (c.1590-1600) - Camillo Procaccini.

1 O decoro e a nudez na arte cristã.

Diferente das outras grandes religiões monoteístas, o cristianismo permite o culto a imagens sagradas, além de representações antropomórficas do divino (MUELA, 2016, p.11). A Bíblia, em diversas passagens, seja do Antigo ou do Novo Testamento, condena o culto de ídolos, visto que Deus e tudo que é metafísico (Espírito Santo e Anjos) não poderia ser representado devido a sua natureza etérea e a incapacidade humana de retratar o divino. Durante determinado período do Império Bizantino, os iconoclastas se utilizaram dessa argumentação teológica para se opor à produção e veneração de imagens, chegando a destruir diversas obras e perseguir aqueles que, segundo eles, idolatravam ícones.

No início da expansão do cristianismo, o chamado cristianismo primitivo, não só era condenada a produção de imagens como de templos, visto que o templo não era um local físico, mas sim um sentimento compartilhado, uma reunião de fiéis. Assim surge o termo grego *Ekklesia*² que, depois, converte-se em Igreja. No entanto, com a popularização da religião:

[...] el cristianismo aceptó prácticas y costumbres, antes ajenas pero ahora necesarias para facilitar el proselitismo entre la población. Entre ellas, la de imaginarse una representación material de aquello que se venera, costumbre tan arraigada en el paganismo que resultaba prácticamente imposible oponerse a ella. (MUELA, 2016, p.17).

Como sabemos, a Igreja Católica assimilou diversas datas, costumes e festividades pagãs durante toda sua história, não sendo diferente no que diz respeito ao culto imagético.

O Segundo Concílio de Niceia (7º ecumênico) ocorreu entre 24 de setembro e 23 de outubro de 787, em Niceia, atual İzmit, na Turquia. Nele foram discutidas as temáticas relativas à veneração de imagens sagradas que haviam sido proibidas durante os séculos VIII e IX, no Império Bizantino, tanto pelo imperador Leão III (717-741), quanto por seu filho e sucessor Constantino V (741-775) nas determinações do Concílio de Hieria (754), que não contou com a participação da Igreja Ocidental. Havia uma disputa muito grande entre os religiosos sobre a validade do culto às imagens sagradas. Os iconoclastas pensavam que o povo ignorante idolatrava as imagens como se fossem realmente divindades, enquanto os anti-iconoclastas acreditavam que as imagens eram um importante meio de difusão das mensagens de Deus. Posteriormente, a Igreja declarou o Sínodo de Hieria como falso e realizou o Segundo Concílio

² Ecclesia, do grego Ekklēsia, (“reunião dos convocados”), na Grécia antiga, assembléia de cidadãos em uma cidade-estado. Suas raízes estão na ágora homérica, o encontro das pessoas. (Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Ecclesia". Enciclopédia Britannica, 2018, tradução nossa).

de Niceia para assegurar a legalidade da veneração de símbolos e imagens de Jesus, Maria, Anjos e Santos, frisando a diferença entre ídolos e ícones³. Novamente a iconoclastia é restaurada por Leão V, em 813, mas é definitivamente suprimida pela imperatriz Teodora, que em 843 restabelece as decisões do Segundo Concílio de Niceia. Justificou-se que o que estava sendo venerado não era a imagem em si, e sim a quem ela representava. Além disso, o clero considerava de suma importância uma forma de evangelização visual, visto que o cristianismo houvera se tornado uma religião popular e grande parte da população era iletrada, sendo a imagem a melhor forma de passar os valores e virtudes cristãs. (BAJJANI, 2009).

Mais tarde, em 794, Carlos Magno ordena a produção dos *Libri Carolini*, quatro livros que tinham como propósito contrapor as resoluções do Segundo Concílio de Niceia, ao qual a Igreja franca não foi convidada. A corte carolíngia envia uma carta (*capitulare adversus synodum*) declarando o seu posicionamento ao papa, mas, após uma resposta negativa do pontífice Adriano I, os livros foram arquivados e nunca foram publicados. Anos mais tarde, no século XVI, trechos foram publicados pelos reformistas para basear sua argumentação contra as imagens. (BAJJANI, 2009).

Essas disputas teológicas entre os três principais eixos da Igreja (Bizâncio, Carolíngio e Ocidental) são cruciais para compreender os desdobramentos conceituais da Iconografia Cristã. Depois de muitas discussões, disputas de autoridade e desentendimentos teológicos, os conflitos político-religiosos entre a Igreja do Ocidente (Romana) e do Oriente (Bizantina) resultam no Grande Cisma do Oriente (1054), criando duas vertentes da Igreja Católica, a Apostólica Romana e a Apostólica Ortodoxa.

Em seguida, com a queda de Constantinopla (1453), e conseqüentemente o fim do Império Romano do Oriente, a região controlada pela Igreja Ortodoxa passou ao Império Otomano, que era muçulmano. A Igreja Cristã perde sua força no oriente e é abalada por uma nova ruptura trazida pela Reforma Protestante. Lutero critica e propõe reformas na Igreja Católica Romana em 1517, desencadeando uma crise religiosa no cristianismo. A resposta do clero a essas críticas foi dada com a convocação do Concílio de Trento (1545-1563), iniciando o movimento de contrarreforma.

No Concílio de Trento a Igreja ratificou sua posição quanto à veneração de imagens,

³ Ídolo, literalmente uma imagem (do *eidolon* grego), particularmente uma imagem usada como objeto de culto. (Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Idol". *Encyclopedia Britannica*, 14 Sep. 2017, Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/idol-religion>>. Acesso em: 12 de Maio de 2021; tradução nossa).

Ícone, na tradição cristã oriental, uma representação de personagens sagrados ou eventos em pintura mural, mosaico ou madeira. (Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Icon". *Encyclopedia Britannica*, 22 Aug. 2019, Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/icon-religious-art>>. Acesso em: 12 de Maio de 2021, tradução nossa.)

reafirmando, assim, a diferença entre veneração e idolatria. Porém, viu-se a necessidade de um controle mais firme do que poderia ou não ser representado a fim de evitar mais conflitos como os citados anteriormente.

Se nestas práticas santas e salutares se tiverem difundido abusos, o santo Sínodo deseja ardentemente eliminá-los, de modo que não sejam erigidas imagens que favoreçam doutrinas errôneas e para as pessoas simples sejam ocasião de algum erro perigoso. [...] Se eventualmente forem expressas e figuradas histórias e narrativas da Sagrada Escritura, como convém ao povo pouco instruído, ensine-se-lhe que nem por isso representam divindade, como se esta pudesse ser vista com os olhos do corpo ou expressa em cores ou figuras. Na invocação dos Santos, na veneração das relíquias e no uso sagrado das imagens afasta-se qualquer superstição, elimine-se toda torpe ganância, evite-se, enfim, toda sensualidade... .

[...] Para mais fiel observância ‘destas normas’, o santo Sínodo estabeleceu que a ninguém é lícito colocar ou fazer colocar em lugar nenhum... nenhuma imagem insólita, sem a prévia aprovação do bispo. Tampouco admitam-se novos milagres ou recebam-se novas relíquias senão ... com a aprovação do bispo. (Apud DENZINGER, 2007, p. 461).

Nessa citação fica explícita a visão que o clero tinha dos perigos do uso inadequado das representações, da responsabilidade daqueles mais instruídos para com os fiéis, a fim de garantir práticas alinhadas às morais religiosas.

Essas representações são guiadas pelo decoro, que nesse período exerce uma influência significativa para as análises iconográficas religiosas. Segundo o dicionário do padre Rafael Bluteau, significa algo formoso, honesto, digno, sendo um adjetivo que caracteriza algo honroso, decente e modesto (BLUTEAU, 1789, p. 365). Pode-se entender que o decoro foi responsável por nortear os artistas no esforço de alcançar o conveniente e adequado, isso é válido tanto em uma verificação das características internas da obra: “matéria, gênero, estilo, proporções, ordem e disposição apropriada de elementos; ornamentos e elocução característica, ética e patética, proporção de comodidades e efeitos adequados” (BASTOS, 2013, p.6), quanto aos externos: “a recepção que a obra deveria ter pelos destinatários” (BASTOS, 2013, p.6).

Com o crescimento das produções iconográficas cristãs e o controle imposto pela Igreja após a Reforma, surgiram diversos tratados direcionados ao decoro, ou seja, ao que poderia e o que não poderia ser pintado ou esculpido, e as exceções de cada caso, se houvesse,

A tan sólo un año del dictamen de Trento, Andrea Gilio publica su *Dialogo degli errori e degli abusi de' Pittori circa l'Istoria* (1564), al que siguen *De imaginibus et miraculis sanctorum*, de Castellani (1569), *Instruktionen fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, de san Carlos Borromeo (1577), *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, del obispo de Bolonia Gabrielle Paleotti (1582), y, ya en el siglo XVII, el *De Pittura sacra*, del cardenal Federico Borromeo (1625). Muy importante es, también, el libro del

flamenco Juan Molano *De picturis et imaginibus sacris* (1570). A Paleotti y a Molano seguía el español Francisco Pacheco, suegro de Velázquez, en su *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* (1649). También tuvieron importancia en España los libros del jesuita Jerónimo Nadal *Evangelicae Historiae Imagines* (1593), que utilizó también Pacheco para fijar la iconografía de la vida de Jesús, y el del mercedario Juan Interián de Ayala *El pintor cristiano y erudito*, escrito inicialmente en latín (1730) y destinado al clero, para que éste supiese demandar, escoger o rechazar obras de arte sacro. En estos tratados se vuelve a exigir del pintor no sólo conocimiento, sino sentimiento, piedad y fe, requisitos necesarios para que a su vez pueda transmitirlos a su obra. (MUELA, 2016, p.28).

A mistura dos modelos clássicos pagãos e do estilo cristão fizeram a questão da representação da nudez vir à tona em diversos tratados, tendo em vista que:

En este ambiente clasicista, era inevitable que la pintura religiosa resultara también, en cierto sentido, “contaminada”: temas sagrados tratados como profanos, y el ideal clásico de belleza y el desnudo de la mitología trasladado a la figuración religiosa. (MUELA, 2016, p.27).

No tratado de Juan Interián de Ayala (1730), no capítulo IV: *Que no solo se han de evitar las pinturas de cosas torpes, y deshonestas; sí que ha de excusar también, enquanto se pueda, toda indecencia, y desnudez en las Imágenes Sagradas* e no capítulo V: *Qué desnudez, y en qué circunstancias se puede permitir en las Imágenes Sagradas, sin escándalo de los timoratos*, respectivamente, podemos ver a preocupação do clero quanto às representações de nudez por parte dos pintores e escultores. Esse era um recurso que deveria ser evitado, pois poderia despertar sentimentos e pensamentos pecaminosos aos fiéis que contemplavam as obras. Salvos os casos específicos referidos no tratado, tal qual as passagens em que a nudez é um elemento manifestado como parte da história (tal como Jesus Cristo na via sacra). Ainda assim, deveria sempre ser expressa com muito respeito e decoro, não sendo permitida a nudez completa, prezando por elementos que cobrissem ao menos as partes íntimas.

O afresco feito no teto da Capela Sistina por Michelangelo é um exemplo significativo do temor e aversão da Igreja ao uso despropositado (meramente estilístico) da nudez. Ao pintar o Juízo Final (1535-1541), o artista usou da nudez em diversas figuras, o que desagradou muitos religiosos da época. Após alguns pedidos para apagar por completo o teto da capela, Michelangelo é ordenado pelo papa Paulo IV a fazer modificações a partir da censura religiosa, mas foi apenas depois do Concílio de Trento, em 1564, que Daniel Volterra começou a cobrir os nus da obra.

Isto posto, a nudez deveria ser autorizada pela Igreja, além de ser utilizada em contextos oportunos e sem ser provocativa, pois, além de não serem permitidas representações da nudez

sem autorização prévia, prezava-se muito pela ilustração fiel ao que estava escrito na Bíblia, ou dos modelos tradicionais já autorizados pelo clero:

Desde este punto de vista se condenan los desnudos ‘que no sean estrictamente exigidos por la verdad del misterio, o que puedan ofender la delicadeza de ánimo’(F. Borromeo).[...] Por último, las historias deben representarse con fidelidad a lo establecido por las Escrituras y la tradición sin añadir o introducir nada más. (MUELA, 2016, p.29).

A arte renascentista altera princípios estilísticos predominantes das artes medievais com o aprimoramento e surgimento de novas técnicas: o espaço, a perspectiva, a luz, a anatomia, as proporções e o realismo. Uma consideração significativa que devo destacar aqui é que não devemos observar as modificações estilísticas desenvolvidas pelos pintores renascentistas como progresso em relação às anteriores. As transformações técnicas não surgem espontaneamente, são frutos de reminiscências e rupturas que ocorrem de acordo com a necessidade e o contexto ao qual estavam presentes. A arte medieval respondia às conveniências da sociedade medieval, com a transformação dessas convenções e o surgimento de outras necessidades a arte também mudou. Ademais, devemos levar em conta que o rigor imposto pelo decoro religioso transpassou desde o século IV, até depois do XVI; passando por momentos de maior e menor rigidez.

Segundo Panofsky, em seu livro *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*, no transcorrer dos séculos X a XIII, na Europa, diversos processos de revivescência da arte e outros estilos clássicos puderam ser notados: “a rinascita italiana, a renovatio carolíngia e o duplo movimento conhecido por proto-Renascimento e proto-humanismo” (PANOFSKY, 1981, p.151). Estes se diferenciavam pela sua limitação e transitoriedade, enquanto o Renascimento “foi total e permanente.” (PANOFSKY, 1981, p.151). Ou seja, suas influências puderam ser vistas por toda a Europa, principalmente no século XVI na península itálica.

Em seus estudos sobre as relações sociais estabelecidas no período da arte renascentista, Baxandall destaca que o gosto pela pintura era um traço de comportamento de uma elite intelectualizada:

De qualquer modo, para o nosso propósito, é em geral suficiente saber aquilo que é óbvio, isto é, que a utilidade primeira de um quadro era a de ser observado: os quadros eram destinados ao cliente e às pessoas que ele julgava pudessem admirá-los, com o objetivo de receber estímulos agradáveis, dignos de serem conservados pela memória e até mesmo enriquecedores. (BAXANDALL, 1991, p.14).

Essa era uma relação econômica de encomendas nas quais o cliente explicitava o que

deveria ser pintado e, frequentemente, até como deveria ser pintado, pois havia disposto recursos para que aquilo fosse feito, e agiam “de acordo com as instituições e convenções – comerciais, religiosas, perceptivas, sociais, na acepção mais ampla do termo – que eram diferentes das nossas e influenciaram suas relações em comum.” (BAXANDALL, 1991, p.11).

As encomendas eram feitas por indivíduos ou pequenos grupos, como também por grandes instituições corporativas (como os ateliês das catedrais). Contudo, o autor evidencia que no período da renascença os clientes, seja uma instituição ou indivíduo, eram leigos nos conhecimentos artísticos, mas possuíam diversos tipos de conhecimentos convencionalizados pela época que os tornavam apreciadores das pinturas. Isso porque esse estrato específico da sociedade renascentista era intimamente ligado ao comércio e, em decorrência disso, muito bem instruído sobre medição, geometria e aritmética, e essa era uma parte importante da cultura intelectual artística nas produções das obras. Apesar das boas maneiras, da noção matemática adquirida nos negócios ou do conhecimento das morais cristãs, esses indivíduos não possuíam termos e vocabulários característicos para descrever as obras picturais, assim, muitas de suas críticas são pautadas em seus conhecimentos advindos de outras áreas, como dito acima, e em questões individuais de apreciação. (BAXANDALL, 1991).

O pintor, ao fazer uma obra sobre alguma passagem bíblica, supunha que o observador soubesse o tema tratado no quadro. A partir disso, usando dos modelos convencionalizados e também de uma certa dose de talento e inventividade, cria uma representação artística visual da cena. Grande parte das obras desse período são de temática religiosa, eram pinturas criadas para ocupar “fins institucionais precisos, que sustentavam as atividades espirituais e intelectuais e que dependiam também da jurisdição de uma teoria eclesiástica consolidada com relação às imagens” (BAXANDALL, 1991, p.48). Segundo os tratados religiosos sobre a função da pintura apresentados por Baxandall, existe uma função tripla das imagens para a Igreja: instruir as pessoas mais simples, difundir visualmente (o sentido da visão como o mais importante) os dogmas, mistérios e histórias dos santos e, por último, suscitar sentimentos de devoção dos fiéis. (BAXANDALL, 1991). Portanto, o pintor deveria tornar acessíveis os temas tratados, para que todos pudessem compreender. Contudo, havia também a preocupação, já citada, com uma devoção às imagens, “sabia-se bem que as pessoas simples podiam facilmente confundir a imagem da divindade ou da santidade com a divindade ou a santidade em si, e adorá-las.” (BAXANDALL, 1991, p.50). É importante destacar que:

A mente do público não era uma tábua rasa sobre a qual se podiam imprimir

as representações que o pintor fazia de uma história ou de um personagem, mas um órgão ativo de visualizações interiores com o qual cada pintor devia estar familiarizado. [...] era uma combinação entre a pintura e os processos de visualização que o observador tinha anteriormente operado sobre o mesmo assunto. (BAXANDALL, 1991, p.53).

Logo, esses processos eram mais complexos do que aparentam, tendo em mente a diversidade de fatores que influem, desde a escolha do pintor até o decoro da obra e suas repercussões na sociedade.

No capítulo seguinte, vamos nos dedicar a entender os motivos que levaram Camillo Procaccini a encobrir completamente a nudez de Noé em sua obra baseada na passagem bíblica do Gênesis. Partiremos para uma análise extensa da pintura “A embriaguez de Noé”, datada de cerca de 1590-1600, observando os aspectos formais e simbólicos. Dessa forma, buscaremos entender o papel do decoro e das convenções estilísticas presentes na pintura para chegar a uma resposta ao questionamento proposto.

2 Análise iconológica sobre a ausência de nudez na obra de Procaccini.

No capítulo anterior examinamos as transformações no poder da Igreja Católica a fim de compreender as ações do decoro e sua repercussão entre os pintores. O tema de Noé embriagado possui diversos tipos iconográficos que se apresentam ao longo do tempo. Os tipos iconográficos são a forma visual concreta que se representam os temas:

Os tipos iconográficos se codificam na tradição cultural, adquirem um caráter convencional, observando-se neles continuidades ao longo da história, assim como variações em função de sua mobilidade cultural. Deste modo, as culturas chegam a dispor de um repertório icônico composto de diferentes tipos iconográficos por meio dos quais se veiculam determinados temas, comunicando também os valores relativos a esses temas. (MAHÍQUES, 2009, p. 38).

Algumas obras possuem tipos levemente diferentes, mas no geral acabam seguindo também o mesmo tipo iconográfico. Inicialmente faremos uma exposição dos diferentes tipos encontrados, analisando suas semelhanças e singularidades. Em seguida adentraremos numa análise iconológica da pintura *A Embriaguez de Noé*, de Camillo Procaccini.

Durante o renascimento, grande parte das obras são religiosas e muitos pintores se dedicaram a reproduzir passagens da Bíblia, sobretudo do Antigo Testamento. Ao analisar as representações da cena bíblica conhecida como *A Embriaguez de Noé*, feitas por pintores italianos, nos deparamos novamente com a questão da nudez.

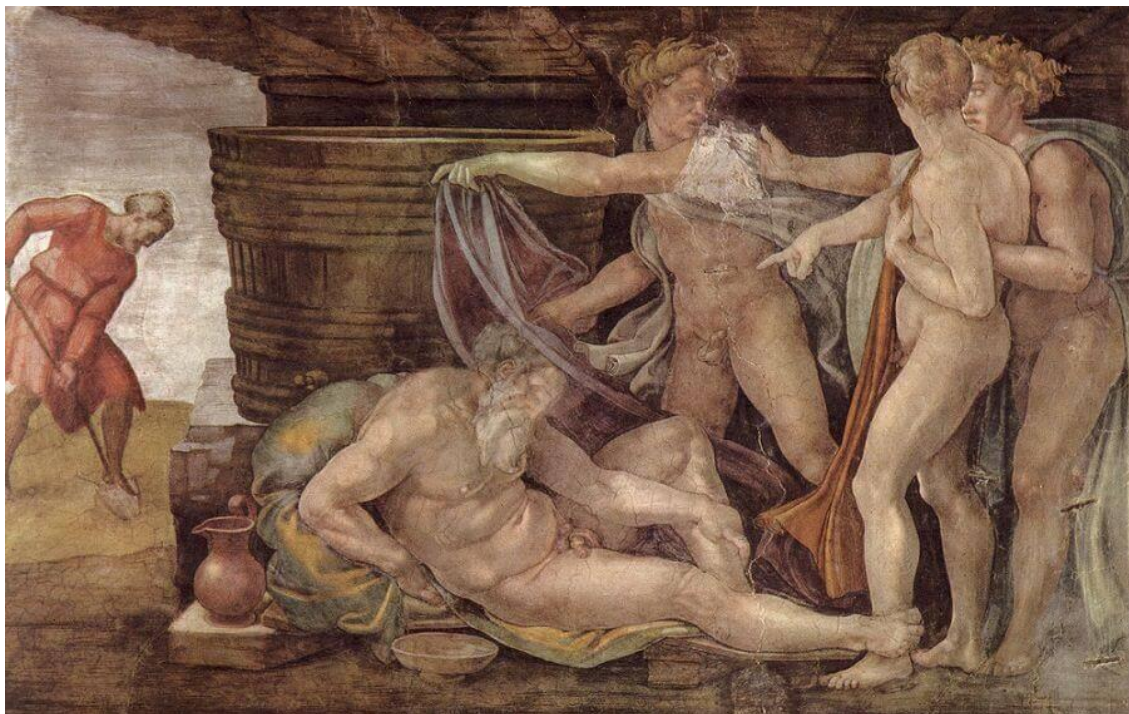
2.1 O tema da embriaguez de Noé e suas recorrências.

Dentre as diversas pinturas da mesma temática, selecionamos as com maior proximidade temporal e regional. Desse modo, o que hoje chamamos de Itália, principal centro artístico nos séculos XIV, XV e XVI na Europa, possui seis pinturas que serão trabalhadas a seguir. Michelangelo produz *A embriaguez de Noé* no Teto da Capela Sistina, (1508-1512). Adiante, Bernardino Luini pinta *Cam zombando Noé*, (1510-1515). Seguido de Giovanni Bellini (1515), Camillo Procaccini (c. 1590-1600), Carlo Saraceni (Primeira metade do Séc. XVII) e Bernardo Cavallino (c. 1640-1645). Dentre os autores citados, a figura produzida por Camillo Procaccini chama bastante atenção pela ausência da nudez de Noé, que aparece desmaiado pela embriaguez, porém completamente vestido, diferente das outras pinturas.

A imagem faz uma representação da passagem de Gênesis 9: 20-28, a qual Noé, chamado de cultivador, após o dilúvio começa a repovoar a Terra junto de seus três filhos (Sem,

Jafé e Cam). Certo dia, após beber o vinho feito a partir da sua vinha, Noé se embriaga e adormece nu. Seu filho mais novo, Cam, o encontra adormecido próximo à vinha e acha graça da situação do pai. Logo em seguida, Cam chama os outros dois irmãos que diferente dele evitam olhar para seu pai, desviando os rostos enquanto o cobrem com uma manta. Podemos ver qual deles é Cam, pois além de ser visualmente o mais jovem dentre os três, ele ri e aponta para Noé. Já os outros dois Sem e Jafé podem ser identificados através da idade e por estarem segurando a manta. Os dois claramente olham em outra direção para não ver a nudez do pai. Perto de Noé podemos ver um cacho de uvas que representa justamente a vinha plantada por ele, além de uma espécie de cálice com vinho dentro.

Michelangelo pintou a cena mostrando os dois momentos da passagem (Figura II). No canto esquerdo podemos ver Noé plantando a vinha. Dividindo o mesmo espaço, porém em temporalidades diferentes devido a um recurso narrativo, vemos Noé caído nu, e seus filhos seminus, vestidos com panos esvoaçantes, cobrindo o pai. Cam se diferencia dos demais por estar com o dedo em riste apontando para o pai.



II. A embriaguez de Noé Teto da Capela Sistina, (1508-1512) - Michelangelo.

Na obra de Bernardino Luini, *Cam zombando Noé* (Figura III), podemos observar ao fundo a Arca sobre o monte Ararat, além de outras construções e pessoas que sugerem o repovoamento da Terra. Na pintura de Luini, Noé está completamente nu, mas com as

genitálias já cobertas pela manta colocada por Sem e Jafé, que desviam o olhar. Enquanto isso, é possível ver claramente Cam, com um sorriso apontando para o pai embriagado debaixo da videira.



III. Cam zombando Noé, (1510-1515) - Bernardino Luini.

Na pintura de Giovanni Bellini, *A Embriaguez de Noé* (Figura IV), novamente vemos Noé completamente nu e com as partes íntimas cobertas pela manta trazida por Sem e Jafé. Cam aparece na parte central da imagem, sorrindo enquanto observa seu pai.



IV. A embriaguez de Noé, (1515) - Giovanni Bellini.

A pintura de Carlo Saraceni, *A embriaguez de Noé* (Figura V), Noé está totalmente nu, mas não possui órgão sexual visível. De costas para ele estão Sem e Jafé, segurando uma manta e separando seu pai de Cam que está curvado na frente deles.



V. A embriaguez de Noé, (Primeira metade do Séc. XVII) - Carlo Saraceni.

Por fim, na obra de Bernardo Cavallino, *A embriaguez de Noé* (Figura VI), temos uma perspectiva diferente, a qual Noé não aparece completamente sem roupa, e sim com sua roupa aberta, mostrando somente as partes íntimas. O rosto de Noé está vermelho, simbolizando a embriaguez, tendo em vista que o vinho não é representado.



VI. A embriaguez de Noé, (c. 1640 - 1645) - Bernardo Cavallino.

Em todas as obras apresentadas acima notamos a grande diferença entre os filhos, vestidos com diversas camadas de roupas e Noé que aparece em três diferentes formas: nu

recobrando apenas as partes íntimas; nu sem a genitália; e mostrando a genitália. E, apesar da irregularidade na maneira de representar a nudez, ela está sempre presente.

No já referido tratado de Juan Interian de Ayala (*El pintor christiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse frequentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas, Tomo Iº*), o autor estabelece:

Sea, pues, tolerable el que se pinten desnudos, con tal que los Pintores honestos, y timoratos tengan particular cuidado de que no se vea la menor indecencia en tales Imágenes. Lo que se conseguirá perfectamente, si el Pintor con darles cierto gesto, ó postura de cuerpo, ó por medio de alguna cosa, como es un tronco, ó ramo de arbol, sabe ocultar en especial aquellas partes, que el mismo pudor, y descencia pide no expongan á la vista. (AYALA, 1730, p.29).

Os pintores deveriam ser cuidadosos com a representação da nudez, para que não acabassem ferindo o decoro, usando, para isso, de recursos visuais que impedem a explicitação completa das partes íntimas como vimos nas imagens 2, 3 e 4. Panofsky ressalta a dualidade da representação da nudez em contextos religiosos:

Tanto na Bíblia como na literatura romana pensava-se frequentemente que a nudez era censurável, porque indicava ou pobreza ou despudor. Em sentido figurado, no entanto, o nu identificava-se com a simplicidade, a sinceridade e com a verdadeira essência duma coisa, por oposição ao rebuscamento, ao engano e às aparências exteriores. Todas estão “nuas e abertas aos olhos” de Deus. (PANOFSKY, 1986, p.132).

Na temática da embriaguez de Noé, a nudez poderia estar relacionada a essa simplicidade e sinceridade, pois não há nenhum elemento que condene Noé, nem por sua embriaguez, nem por sua nudez, durante a passagem.

No caso de Camillo Procaccini, sua abordagem compositiva não representa fielmente a passagem, pois oculta a nudez, mas permanece no decoro, já que a nudez não era desejável nas obras cristãs.

2.2 Análise iconográfica da obra de Procaccini.

A obra “*A Embriaguez de Noé*”, produzida entre 1590 e 1600, hoje compõe a coleção da Galeria Hatton, da Universidade de Newcastle na Inglaterra⁴. O autor, Camillo Procaccini, nasceu em Bolonha na primeira metade do século XVI, fazendo sucesso principalmente na região da Lombardia, mais especificamente em Milão. Filho de Ercole Procaccini I e irmão mais velho de Giulio Cesare e Carlo Antonio, todos eles pintores, começou a aprender pintura com seu pai, em Bolonha. Em seguida mudou-se para Roma com a intenção de estudar principalmente os trabalhos de Raphael, Michelangelo, Correggio, Parmigiano e Taddeo Zuccaro. Posteriormente transferiu-se para Milão e lá realizou a maior parte de seus trabalhos (Bryan, 1886; Campori, 1969).

As obras de maior destaque de Procaccini são de temas religiosos. O autor produziu uma série de obras para a Igreja Santa Maria del Carmine⁵, também para a Catedral de Milão⁶ e para a Catedral de Piacenza (junto com Ludovico Carracci)⁷. Muito provavelmente, analisando as datas de produção da obra e de outros trabalhos podemos dizer que *A Embriaguez de Noé* foi feita em Milão.

O suporte da pintura é uma tela canvas, pintada com a técnica óleo, comum à época. Na renascença não se utilizava um código de cores como no período Medieval, estas eram escolhidas mais por sua preciosidade e raridade que por uma correspondência codificada de sentido. Porém, na época que a pintura foi feita já havia caído em desuso essa dimensão de status atribuída às cores (Baxandall, 1991). Portanto, não vale a pena procurar significação simbólica nas cores usadas no quadro, apenas destacar que Procaccini utiliza uma paleta de cores bastante vívida nos personagens e suas vestimentas, em contraste com cores mais escuras e densas do fundo.

A categorização estilística já é mais complexa, talvez pela diversidade de entendimentos sobre o significado do termo Estilo. Rafael García Mahiques no livro “*Iconografía e Iconología, cuestiones de método. Vol.2*” emprega a seguinte definição:

⁴ Tyne & Wear Archives & Museums, 2020, Collections Search, The Drunkenness of Noah (NEWHG:OP.0030), Camillo Procaccini. Disponível em: <<https://collectionssearchtwmuseums.org.uk/#details=ecatalogue.326548>> Acesso em: 15 de Dezembro de 2020.

⁵ Chiesa del Carmine, 2021, The church history. Disponível em: <<https://www.chiesadelcarmine.net/en/portfolio-items/la-storia/>> Acesso em: 12 de Janeiro de 2021.

⁶ Duomo Di Milano, 2021, The organ of the Duomo. Disponível em: <<https://www.duomomilano.it/en/infopage/the-organ-of-the-duomo/55/>> Acesso em: 12 de Janeiro de 2021.

⁷ La Cattedrale Di Piacenza, 2021, Catedral, Arte e História, Pintura. Disponível em: <<https://cattedralepiacenza.it/chiesa-cattedrale/arte-e-storia/pittura/>> Acesso em: 12 de Janeiro de 2021.

[...]el estilo es una abstracción que se construye a partir de la forma. [...] En un sentido general, las diferentes disposiciones formales configuran códigos lo cual nos permite hablar de distintos estilos según su código: griego, romano, paleocristiano, románico... etc. El estilo responde a una época, una civilización, e incluso admite variantes regionales e individuales, puesto que podemos reconocer y explicar las obras de un artista a través de su estilo personal, un conjunto de rasgos que lo diferencian de los demás. [...] (MAHÍQUES, 2009, p. 269).

Assim como Baxandall (1991) assinala, em seu livro “*O Olhar Renascente*”, cada um de nós possui experiências, modelos mentais pré-estabelecidos através da convenção, das deduções e do tempo em que vivemos. Isso tudo afeta diretamente as interpretações e o foco que damos nas análises de um quadro, por exemplo. Com isso, vemos que, integrante de uma família de pintores, Camillo tem diversas obras de temas Cristãos, utilizando esquemas compositivos, cores, gestualidades, simetria e ponto de fuga, muito comuns na arte do período da renascença.

Os simbolismos do vinho e da videira podem contribuir para o entendimento dessa cena. A videira, uma árvore sagrada nas tradições judaica e cristã, é considerada árvore da vida, associada ao messias e vista como símbolo da vida eterna. Era também símbolo de conhecimento e sabedoria: “*No es sin duda casualidad que se diga de Noé, que acompaña el comienzo de un nuevo ciclo, que fue el primero en plantar la vid.*” (Chevalier, 1986, p. 1067). Noé está associado a esse símbolo de conhecimento, pois era o mais velho e sábio, escolhido por Deus para repovoar a Terra, ao passo que a embriaguez possui uma simbologia relacionada ao êxtase:

Em muitas civilizações a embriaguez está intimamente relacionada com ritos e orações da colheita para obter fertilidade. Em diversas religiões a embriaguez provocada por dança, música, álcool ou drogas, por causa do seu poder de ultrapassar os limites da consciência normal, é considerada expressão de ligação especial com a divindade. (BECKER, 1999, p. 95).

As uvas, frutos da videira, são símbolo da promessa. Para os cristãos o vinho está comumente associado ao sangue, tanto por sua cor quanto por ser extraído da videira, como elixir da vida. Isso tem direta relação com o que Deus disse a Noé e seus filhos: “Mas não comerei a carne com sua alma, isto é, o sangue. Pedirei contas, porém, do sangue de cada um de vós.” (Gênesis, 9: 4-5); Portanto, o sangue e a alma são um só, e todo sangue pertence a Deus, principalmente o dos homens que são feitos à sua imagem e semelhança. Isso mostra também uma relação com a família, ligada pela consanguinidade.

Surgem algumas perguntas: Qual é o significado simbólico da nudez de Noé? Por que

é um problema Cam ter visto a nudez do pai? Por que quem é amaldiçoado é Canaã e não Cam? Por que os outros filhos de Cam também não são amaldiçoados?

A passagem de Noé embriagado ainda hoje levanta inúmeros questionamentos por suas diversas interpretações de significado. Há três interpretações bastante comuns com relação ao significado da história. O primeiro é o voyeurismo, o pecado que Cam cometeu foi ter visto seu pai nu. O segundo é uma interpretação de rabinos, a qual Cam teria castrado Noé para usurpar sua autoridade patriarcal. E o terceiro é o incesto paterno, valendo-se da interpretação de que ver a nudez do pai significaria ter tido relações incestuosas com ele. Contudo, surgiu mais recentemente uma quarta interpretação que coloca a relação incestuosa entre Cam e sua mãe, esposa de Noé.

Conforme dito no livro do Gênesis, Cam teve quatro filhos: Cuxe, Mizraim, Pute e Canaã. Porém, cai somente sobre Canaã a maldição de servidão sentenciada por Noé. De acordo com os pesquisadores John S. Bergsma and Scott Hahn, no artigo *Noah's nakedness and the curse on Canaan (Genesis 9:20-27)*, a passagem mostra um conflito entre pai e filho, não somente pelo fato de Cam ter visto seu pai nu, mas também porque essa reação à nudez representa simbolicamente uma relação incestuosa entre Cam e sua mãe,

[...] “the nakedness of your father,” according to Leviticus 18:8, is nothing but “the nakedness of the wife of your father.” A son, having sexual relations with his father’s wife, uncovers (or: sees) his father’s nakedness, and both sexual partners should be executed according to Lev 20:11. (RETIEF, 2010, p.795).

Evidenciando assim uma metáfora para o conflito geracional, essa hipótese se vale do fato de que ao longo da Bíblia, o vinho está relacionado a potência sexual, o que realmente faz sentido no contexto de Noé, pois o vinho e a videira na passagem são elementos simbólicos do cumprimento da ordem dada por Deus: “Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra.” (Gênesis, 9:1).

The currently popular paternal-incest interpretation has much to commend it, but in almost every case the evidence marshaled for this view actually better suits the maternal-incest theory. The heuristic strengths of the maternal-incest interpretation are manifold: it explains (1) the gravity of Ham's sin, (2) the rationale for the cursing of Canaan rather than Ham, (3) Ham's motivation for committing his offense, (4) the repetition of "Ham, the father of Canaan," and (5) the sexually charged language of the passage. In addition, biblical and ancient Near Eastern analogues for Ham's crime are easy to find, and the related passages of the Pentateuch fit together more elegantly on this interpretation. (BERGSMA e HAHN, 2005, p.40)

Isto posto, a atitude de Cam, apontando jocosamente para as partes íntimas de seu pai

em contraposição ao respeito dos outros dois irmãos que o cobrem sem olhá-lo, traz à tona esse simbolismo do desrespeito para com a autoridade da figura paterna. E, por isso, Canaã é quem foi amaldiçoado, pois era o filho fruto dessa relação incestuosa entre Cam e sua mãe.

Os teólogos da Idade Média consideravam quatro aspectos fundamentais para compreensão do sentido das Escrituras. O mais comum e evidente é o literal, contudo existem mais três espirituais: O alegórico, que procura um sentido moral para o texto sagrado. O tropológico, que procura as relações de prefiguração entre o Antigo e o Novo Testamento. E o anagógico, que é o estado de elevação que se deve alcançar, a transformação do literal em místico; “La letra enseña los hechos, la alegoría lo que hay que creer, la moral lo que hay que hacer, la anagogía hacia lo que hay que tender.” (RÉAU, 2008, p.80).

Pensando no aspecto tropológico, admite-se que as histórias do Antigo Testamento prefiguram aspectos da vida de Jesus Cristo, ou os sacramentos, “Segundo um adágio antigo, o Novo Testamento está escondido no Antigo, ao passo que o Antigo é desvendado no Novo: *“Novum in Vetere latet et in Novo Vetus patet.”* (Sto. Agostinho, *Questiones in Heptateucum*).” (Catecismo da Igreja Católica, p. 46). A arca de Noé, por exemplo, seria uma prefiguração do batismo (Catecismo da Igreja Católica, p. 341), já a nudez e embriaguez de Noé seriam a prefiguração do escárnio e espólio de Cristo.

Há abertura para pensarmos em alguns dos dez mandamentos, principalmente no que diz: “Honrar pai e mãe” (Êx, 20:12). Mas se julgarmos a interpretação de incesto maternal como a mais correta, podemos pensar também nos seguintes mandamentos: “Não cometerás adultério”(Êx, 20:14) e “Não cobiçarás a mulher do próximo”(Êx, 20:17). Levando em conta que a passagem do Gênesis possui a violação de três dos dez mandamentos passados a Moisés, chegamos à conclusão de que a escolha pela representação do tema Noé embriagado tem ligação com esse aspecto da moral tropológica da passagem. A história da família de Noé mostra também a oposição entre a perfeição da criação divina e as imperfeições do homem pecador. Segundo as visões teológicas, o trecho é importante por mostrar que as atitudes dos pais recaem sobre seus filhos, além de lidar com o destino da humanidade. Cam, ao desonrar seu pai, condena seu descendente Canaã a servidão.

É interessante lembrar que a figura de Cam foi relacionada à África durante a Idade Moderna e até mesmo na Idade Média, pois na tábua das nações, divisão feita pelos descendentes de Noé para povoar regiões do mundo, os descendentes de Cam povoaram os países do sul: Egito, Etiópia, Arábia;

[...] os descendentes de Cam – Cus, Mesraim, Phut e Canaã – teriam ocupado uma vasta região que se estendia do sul da Síria até o norte africano e originado os povos da região – Cus teria gerado os Etíopes; Mesraim os Egípcios; Phut os Trogloditas; e Canaã os Afri e os fenícios –; seus descendentes deveriam receber a mesma punição ou carga negativa de seu antepassado e, assim, se transformariam também em alvos da maldição Divina lançada contra Canaã. Dessa forma, os primeiros habitantes da África seriam todos descendentes de Cam e, conseqüentemente, carregariam as marcas de sua maldição e de seu ato pecaminoso. Parte dessas interpretações foi compartilhada por muçulmanos e judeus. (OLIVA, 2008, p. 5).

Essa designação, associada a maldição consumada por Noé, leva a uma interpretação racista religiosa difundindo a ideia de que por isso os povos africanos possuíam pele negra e estavam destinados à escravidão. O que demonstra a mutabilidade dos escritos sagrados, podendo ser usados para reforçar ideias e interpretações que nem sempre são ‘verdades’, mas que por sua validação teológica ganham essa roupagem e passam a valer como tal.

No livro “Estudos de iconologia: Temas humanísticos”, Panofsky adentra as representações simbólicas do amor, através de análises da figura do Cupido, da Vênus e das ideias neoplatônicas que eram bastante populares entre os artistas existentes no período renascentista. É interessante ressaltar que Ficino procura misturar as ideias platônicas com a teologia cristã, fundando assim sua *Theologia Platonica*. Os neoplatônicos acreditavam que o amor é um desejo, contudo, nem todo desejo é amor (PANOFSKY, 1986, p.126), “Quando o desejo não está em contacto com potências como a cognição, não passa de uma simples necessidade natural, como a força cega que faz com que a planta cresça ou que a pedra caia.” PANOFSKY, 1986, p.126). Essa virtude do amor ligada à cognição demonstra-se em beleza, sendo o amor “um desejo de gozar a beleza.” (FICINO apud PANOFSKY, 1986, p.126). Geralmente eram simbolizadas pelas “Duas Vênus”, a celestial, ligada à Mente Cósmica, é uma beleza divina. A outra, Vênus natural, ligada à Alma Cósmica, é a beleza da Natureza; “Enquanto que a Vênus celestial é uma *intelligentia* pura, a outra Vénus é uma *vis generandi* que, como a Vênus Genitrix de Lucrécio, dá a vida e forma às coisas da Natureza e assim torna a beleza inteligível acessível a nossa percepção e imaginação.”(PANOFSKY, 1986, p.126). Ambas são acompanhadas de um Eros similar, seus filhos, assim, essas formas de beleza são acompanhadas de suas formas condizentes de amor:

O amor celestial ou amor *divinus* apossa-se da capacidade mais elevada do homem, isto é, da Mente ou intelecto e incita-o a contemplar o esplendor inteligível da beleza divina. O filho da outra Vênus, o amor *vulgaris*, apodera-se das faculdades intermédias do homem, ou seja, da imaginação e da percepção sensual e incita-o a gerar uma semelhança da beleza divina no mundo físico. (PANOFSKY, 1986, p.126).

Os dois amores são vistos de forma positiva, pois buscam criar beleza, cada um do seu jeito. Todavia, há uma valorização diferente do amor ‘contemplativo’ em relação a sua forma ‘activa’. A ‘contemplativa’ “se eleva do visível e particular ao inteligível e universal”, e a activa “encontra satisfação dentro da esfera visual.” (p.127),

E aquele que nem sequer é capaz de beleza visual entrega-se à libertinagem ou, pior ainda, abandona um estado contemplativo, já alcançado, pelos prazeres sensuais e cai, vítima dum “amor bestial” (amor *ferinus*) que, segundo Ficino, é mais uma doença que um vício: é uma forma de loucura causada pela retenção de humores nocivos no coração. (PANOFSKY, 1986, p. 127).

Nesse sentido, podemos fazer uma divisão semelhante em relação ao aparecimento da nudez. Se encaixarmos a nudez decorosa, autorizada pela Igreja, a ideia de uma beleza contemplativa, que se utiliza do visível para estabelecer uma conexão inteligível com o divino, podemos considerar que tal nudez foi fruto de uma forma ‘activa’, pois o pintor buscou representar algo que tem uma relação com o divino. Entretanto, ao pensar na nudez indecorosa, censurada pela Igreja, podemos vê-la como um vício, uma forma de ‘amor bestial’ que não possui beleza, pois está ligado aos desejos carnis e pecaminosos.

Seja qual for a interpretação dada para a passagem, a nudez de Noé está relacionada a um carácter simbólico negativo, porém, essencial para perceber a noção moral da passagem. Para compreender a razão pela qual Michelangelo pôde pintar todos da cena nus e não foi imediatamente censurado, temos que entender a estrutura social da renascença. Ao pensarmos novamente nas noções de decoro apresentadas no capítulo um, constatamos que, quando um pintor executava um trabalho de tema religioso cristão, pensava em fazê-lo das maneiras mais simples e inteligíveis para aqueles que consumiam a obra. Uma obra destinada a uma Igreja ou local de oração prezava pelo decoro da simplicidade para que os fiéis pudessem contemplá-la.

Durante o período entre a Idade Média e Idade Moderna grande parte da população era iletrada e as artes eram financiadas por famílias ou grupos, elites detentoras de poder intelectual. Quando se pensa nas zonas de influência de poder na Europa, vemos diversos polos de produção de arte, principalmente na Península Itálica. Diversas famílias financiavam produções e uma variedade de pintores executavam encomendas. Alguns desses pintores gozavam de maiores privilégios pelo seu reconhecimento, aqueles que eram considerados habilidosos, por saber aplicar melhor as técnicas de pintura, faziam trabalhos mais importantes, além de ganhar mais e não ter tantas interferências em seus projetos:

É evidente que a habilidade poderia custar muito mais se uma parte desproporcional do trabalho - desproporcional não em relação aos nossos

padrões, mas aos deles - fosse executada pelo mestre do ateliê, em vez de ser executada pelos assistentes. (BAXANDALL, 1991, p.29).

Ao ser apoiado pela sua habilidade como pintor, por pensarem na capacidade dele em criar algo ‘belo’ e que cumprisse seu papel social evangelizador, seus clientes proporcionavam aos artistas de maior legitimação técnica maior autonomia para manipular os tipos iconográficos. Por isso, existem tantos tratados voltados ao decoro, para assegurar que o pintor não violasse qualquer princípio moral da fé cristã.

Michelangelo era apadrinhado por uma dessas famílias e era reconhecido por sua competência técnica em reproduzir corpos humanos em suas pinturas. Fazê-los nus no teto da capela só seria possível se ele tivesse esse apoio para pôr em prática suas ideias. Ao mesmo tempo que é um embate entre as idéias neoplatônicas de beleza, apreciadas por Michelangelo, e as ideias de beleza categorizadas por grande parte do clero:

Por volta da metade do século o encarecimento da habilidade pictural era notório. [...] Parece que o cliente do século XV quis marcar cada vez mais sua opulência tornando-se um visível comprador de habilidade. Nem todos os clientes agiam assim; o esquema que descrevemos aqui é uma tendência perceptível nos contratos do século XV, mas não uma norma que todos cumpriam. [...] Porém havia suficiente número de compradores esclarecidos, levados por uma consciência cada vez mais distinta quanto à individualidade do artista, para modificar a atitude geral com relação aos pintores de forma muito diferente em 1490 do que tinha sido em 1410. (BAXANDALL, 1991, p.31).

Michelangelo, quando é escolhido pelo papa para pintar o teto da capela Sistina, já possuía um prestígio grande, era considerado pelos contemporâneos, em especial os membros do clero, um pintor muito talentoso. Com relativa “liberdade” na composição dos temas, pintou diversos corpos nus em suas obras na capela, entretanto, nem todos os artistas possuíam o mesmo prestígio de Michelangelo. Nem mesmo essa maior autonomia do pintor em manipular os tipos iconográficos foi bem aceita pela Igreja.

2.3 A ocultação da nudez na obra de Procaccini.

Tendo em vista as questões morais e o decoro da Igreja Católica explorados no capítulo um, fundamentais para compreender o que poderia e o que não poderia ser reproduzido pelos artistas, nota-se que a obra de Camilo oculta a nudez de Noé, mesmo que isso represente uma reprodução menos fiel da mensagem a ser passada pelas escrituras. Desenvolvemos aqui algumas hipóteses para explicar o motivo pelo qual Camilo retirou a nudez da pintura.

Primeiramente, a hipótese de que Procaccini não foi autorizado pela Igreja a exibir Noé nu. A segunda possibilidade é a de que o contratante tenha solicitado ao pintor que não fizesse Noé nu. A seguir aprofundaremos essas ideias.

Ao pensar que talvez Procaccini não tivesse sido autorizado a representar a nudez em sua obra evocamos alguns pontos que fortalecem esse raciocínio. Baxandall (1991), ao expor trechos de tratados do período renascentista, apresenta o tratado de Alberti, chamado *Della pittura*, datado de 1435, fala sobre atribuições dadas pelos críticos, mais especificamente sobre Variedade, Baxandall (1991) mostra como Alberti descreve tal atributo:

Algumas ficarão em pé e mostrarão inteiramente a face, com os braços elevados e as mãos abertas em sinal de alegria, mantendo-se sobre um pé. As outras terão o rosto voltado e os braços tombados, os pés juntos; e assim cada figura terá uma atitude e flexão de membros que lhe serão próprios; algumas estarão sentadas, outras ajoelhadas, outras deitadas. E se te for autorizado, que uma figura fique nua, e outras parcialmente vestidas [...] (ALBERTI, 1435 apud BAXANDALL, 1991, p. 208, grifo nosso).

Nem sempre o pintor era autorizado a pintar figuras nuas. Isso porque, como já vimos, a Igreja era bastante receosa quanto às consequências que a nudez poderia trazer à interpretação dos fiéis. A mistura de elementos sagrados e o que poderíamos caracterizar como vulgares, poderia despertar pensamentos imorais em seus fiéis.

Mas nem sempre a nudez é um elemento simbólico imoral. Segundo Panofsky, na Idade Média havia uma classificação teológica moral que definia quatro tipos de representação da nudez:

[...] *nuditas naturalis*, o estado natural do homem, que conduz à humildade; *nuditas temporalis*, a falta de bens terrenos, que pode ser voluntária (como é o caso dos apóstolos e dos monges), ou imposta pela pobreza; *nuditas virtualis*, um símbolo de inocência (de preferência a inocência adquirida através da confissão); e *nuditas criminalis*, sinal de concupiscência, vaidade e ausência de todas as virtudes. [...] (PANOFSKY, 1986, p. 133).

Sendo assim, notamos que com o tempo a exposição da nudez vai sendo associada ao despudor e à indecência, principalmente, como já pontuamos, após as críticas formuladas pela Reforma Protestante referentes às representações imagéticas da Igreja Católica.

A outra possibilidade é a de que o encomendante da pintura houvera dado a instrução de pintar Noé vestido a fim de evitar problemas com o decoro, ou qualquer outro motivo. Ao analisar contratos entre pintores e seus financiadores, Baxandall nos mostra que era corriqueiro ter nos contratos de execução especificações sobre o que deveria ser pintado:

Esse acordo apresenta as três características principais dos acordos desse tipo: 1. especifica o que o pintor deve pintar, nesse caso mediante um desenho previamente aceito; 2. indica claramente como e quando o cliente deve pagar, e quando o pintor deve entregar o quadro; 3. insiste no fato de que o pintor deve usar cores de boa qualidade, especialmente ouro e o azul ultramarino. O número de detalhes e sua precisão variam de um contrato a outro. (BAXANDALL, 1991, p.18).

O que nos possibilita pensar que talvez o contrato firmado pelo pintor e seu encomendante já censurava previamente a nudez de Noé.

No momento, um único ponto a ressaltar é que, no século XV, a pintura ainda era uma coisa importante demais para ser deixada nas mãos dos pintores. O mercado de pintura era algo completamente diferente da nossa própria situação tardo-romântica, na qual os pintores executam o que julgam bom e então procuram por um eventual comprador. (BAXANDALL, 1991, p.14).

No trecho acima percebem-se as transformações nas noções comerciais da arte, visto que nem sempre a inovação era algo pretendido. Antes das vanguardas artísticas, o decoro residia na reprodução de modelos assegurados pelo contexto.

Refletindo sobre ambas as hipóteses, chegamos à conclusão de que, seja qual for o motivo pelo qual a nudez foi ocultada, o que rege tal decisão ainda está intimamente ligado ao decoro e às noções de moralidade pensadas pela Igreja. Como grande parte da população europeia era católica, tanto os encomendantes, quanto os pintores, incorporaram para si censuras prévias. Ou seja, não era necessária a censura da Igreja, pois essa já havia sido assimilada antecipadamente por eles. Logo, a extensão simbólica do poder da Igreja nessa sociedade é a principal causa da vituperação da nudez nas representações visuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Um dos objetivos desse trabalho era expor a complexidade de fatores que podem influir numa análise iconológica de uma obra. A partir de observações feitas ao contexto, que nesse caso são extremamente relevantes, conseguimos compreender como as relações morais das instituições se constituem por meio de interpretações que posteriormente se concretizam em forma de tratados. Penso que a temática de “Noé embriagado” examinada por nós tem muito a mostrar sobre as mudanças na percepção da nudez e do decoro ao longo dos anos.

Inicialmente adentrei nos conflitos internos da Igreja, a mudança de normas e condutas, das noções de decoro, a Contrarreforma e suas convenções. A Igreja possuía uma grande força política e econômica, aliada a sua força simbólica religiosa, e com isso ditava a moral. As elites financiadoras de obras de arte, uma minoria da população que enriqueceu por meio do comércio, valendo-se de conhecimentos convencionalizados, praticavam também seu papel na consolidação de valores e morais. Na prática, os poderes simbólicos da Igreja sentidos pelos pintores, muitas vezes, eram reproduzidos por eles, adotado enquanto prática comum.

Após precisar os conflitos morais, avançamos para uma interpretação do tema, atentando para as influências simbólicas e os padrões de repetição. A passagem do Gênesis a que se remetem as interpretações visuais de ‘Noé embriagado’ possui diversas interpretações. A nudez, contudo, é um elemento central na história contada. Cada obra apresentada evidencia o tema de uma maneira única, mas sempre respeitando o decoro, as convenções e os modelos iconográficos. Por meio dessas observações notamos a ausência de nudez na obra de Camillo Procaccini, o que chamou atenção para o cuidado da censura religiosa nas pinturas. Essa obra sem nudez também nos fez pensar nos aspectos que cercam a produção de uma pintura religiosa, aqueles que podem apreciá-la e quais eram seus impactos e reações.

Concluimos que não se trata de apontar definitivamente os fatores que levaram o pintor a ocultar a nudez de sua obra, e sim trazer à tona a forma como era julgada a nudez nesse contexto, como se configurava o decoro e as morais cristãs, e, além disso, como a sociedade agia perante a tudo isso.

Essa pesquisa foi estabelecida no campo de estudos iconológicos. Por se tratar de uma análise articulada de métodos e teóricos da iconografia, esse estudo pode ser muito importante para avanços de entendimento da grande quantidade de fontes imagéticas do período da Renascença. Minha pesquisa se articula através de uma perspectiva comparativa de obras com o mesmo tema (Noé embriagado), tentando analisar singularidades que expressam em muitos aspectos a forma como a sociedade pensava e agia, mas acima de tudo como isso foi

transformado com o tempo.

Espero que essa pesquisa possa contribuir para os estudos históricos iconográficos na área da Iconografia Cristã, em especial no recorte do Renascimento. Ampliando ainda mais esse campo de estudos, tendo em vista que essas obras escolhidas não foram analisadas nessa perspectiva a qual propus. Durante a pesquisa me deparei com algumas adversidades no acesso bibliográfico. Depois de longas buscas achamos poucas coisas sobre a vida do pintor, e, apesar da dificuldade de acessar alguns arquivos, creio que conseguimos aprofundar bem as análises propostas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AYALA, Fray J. Interian de. **El pintor cristiano y erudito**. Madrid, 1730.

BAJJANI, Lucy Cavallini. Estudos dos Libri Carolini: uma contribuição para o estatuto da imagem na Idade Média. 2009. **Dissertação (Mestrado em História Social)** - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/D.8.2009.tde-08032010-111306. Acesso em: 2021-02-17.

BASTOS, Rodrigo. **A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)**. São Paulo: FAPESP, 2013.

BAXANDALL, Michael. **Olhar renascente: Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BÉAUX-ARTS de BESANÇON, Musée des. "A Embriaguez de Noé" (1515). Collection de Peinture (sécs. XV e XVI) du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon. Disponível em: <<https://www.mbaa.besancon.fr/les-collections/peinture/>>. Acesso em 14 de Maio de 2021.

BECKER, UDO. **Dicionário dos Símbolos**. São Paulo: Paulus, 1999.

BERGSMA, John Sietze, e HAHN, Scott Walker. Noah's Nakedness and the Curse on Canaan (Genesis 9:20-27), **Journal of Biblical Literature** 124, no. 1, pp. 25-40, 2005. Accessed May 3, 2021. doi:10.2307/30040989.

BÍBLIA de Jerusalém. **Êxodos 20, 4; Isaías 42,8; Jeremias 10, 14-15; Sb 14,8; Sb 14, 29**. Edição em Língua Portuguesa, Paulus Editora, 2002.

BLUTEAU, Rafael. **Dicionário da língua portuguesa**. (2 vols.) Lisboa: Officina de Simão Thadeo Ferreira, 1789.

BONFANTE, Larissa. Nudity as a Costume in Classical Art. **American Journal of Archaeology**, vol. 93, no. 4 pp. 543-70. 1989. Accessed May 3, 2021. doi:10.2307/505328.

BRERA PINACOTECA, 2021, **The Scorn of Cam (1510-1515)**, Bernardino Luini. Disponível em: <<https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/lo-scherno-di-cam/>>. Acesso em: 12 de Maio de 2021.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. "**Ecclesia**". Enciclopédia Britannica, 2018, tradução nossa.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. "**Idol**". *Encyclopedia Britannica*, 14 Sep. 2017, Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/idol-religion>>. Acesso em: 12 de Maio de 2021, tradução nossa.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. "**Icon**". *Encyclopedia Britannica*, 22 Aug. 2019, Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/icon-religious-art>>. Acesso em: 12 de Maio de 2021, tradução nossa.

BRYAN, M., In Graves, R. E., & In Armstrong, W.. **Dictionary of painters and engravers: Biographical and critical**. London: G. Bell and Sons, 1886.

CALABRESE, Omar. **Como se lê uma obra de arte**. Lisboa: Edições 70, Lda., 1993.

CAMPORI, Giuseppe. **Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi. Catalogo storico corredato di documenti inediti**. Roma: Multigrafica Ed. Bonsignori Ed., 1969.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social**

da arte. Tradução Franklin de Mattos; coordenação Sergio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CATECISMO da Igreja Católica. São Paulo: Loyola, 2000.

CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los símbolos.** Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CHIESA DEL CAMINE, 2021, **The church history.** Disponível em: <<https://www.chiesadelcarmine.net/en/portfolio-items/la-storia/>> Acesso em: 12 de Janeiro de 2021.

DENZINGER, Heinrich; traduzido por José Marino e Johan Konings. **Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral.** São Paulo: Paulinas: Edições Loyola, 2007.

DUOMO DI MILANO, 2021, **The organ of the Duomo.** Disponível em: <<https://www.duomomilano.it/en/infopage/the-organ-of-the-duomo/55/>> Acesso em: 12 de Janeiro de 2021.

LA CATTEDRALE DI PIACENZA, 2021, Catedral, Arte e História, **Pintura.** Disponível em: <<https://cattedralepiacenza.it/chiesa-cattedrale/arte-e-storia/pittura/>> Acesso em: 12 de Janeiro de 2021.

MAHÍQUES, Rafael García. **Iconografía e Iconología, cuestiones de método - Vol. 2.** Madrid: Ediciones Encuentro, S.A., 2009.

MICHELANGELO, Michelangelo.org, “**Drunkenness of Noah**” (1508-1512), Michelangelo. Disponível em: <<https://www.michelangelo.org/drunkenness-of-noah.jsp#prettyPhoto>> Acesso em: 12 de Maio de 2021.

MORALEJO, Serafín. **Formas Elocuentes - Reflexiones sobre la teoría de la representación.** Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2004.

MUELA, Juan Carmona. **Iconografía cristiana: Guía básica para estudiantes.** Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2016.

OLIVA, Anderson Ribeiro. Da Aethiopia à África: as idéias de África, do medievo europeu à idade moderna. **Fênix: revista de história e estudos culturais**, v. 5, n. 4, p. 1-20, out./dez. 2008. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF17/ARTIGO_02_ANDERSON_RIBEIRO_OLIVA_FENIX_OUT_NOV_DEZ_2008.pdf>. Acesso em: 26 nov. 2010.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de Iconologia: Temas Humanísticos na Arte do Renascimento.** Editorial Estampa, 1986.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

PANOFSKY, Erwin. **Renascimento e renascimentos na arte ocidental.** Lisboa: Editorial Presença, 1981.

RÉAU, Louis. **Iconografía del arte cristiano: Introducción general, Vol. 3.** Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. p.11-33; 33-74.

RÉAU, Louis. **Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la Biblia - Antiguo Testamento, Vol. 4.,** Barcelona: Ediciones del Serbal, 2007.

RETIEF, C. Wynand. When interpretation traditions speak too loud for ethical dilemmas to be heard: On the untimely death of Haran (Genesis 11:28). Old testam. essays, **Pretoria**, v. 23, n. 3, p.788-803, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1010-99192010000300016&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 3 de Maio de 2021.

SARACENI CARLO, Museu. **“A Embriaguez de Noah” (1600-1650)**, de Carlos Saraceni. Óleo sobre tela. 96 x 129 cm. Museu Carlos Saraceni. Disponível em: <<https://pt.wahooart.com/@/8Y3H7R-Carlo-Saraceni-A-embriaguez-de-Noah>>. Acesso em: 14 de Maio de 2021.

THYSSEN-BORNEMISZA, Museo Nacional. **“La embriaguez de Noé” (1640-1645)**, de Bernardo Cavallino. Óleo sobre tela. 41 x 37,7 cm. N° INV. (CTB.1994.3.2). Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. Disponível em: <<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/cavallino-bernardo/embriaguez-noe>>. Acesso em: 14 de Maio de 2021.

TYNE & WEAR ARCHIVES & MUSEUMS, 2020, Collections Search, **“The Drunkenness of Noah” (1590-1600)**, Camillo Procaccini, (NEWHG:OP.0030). Disponível em: <<https://collectionssearchtwmuseums.org.uk/#details=ecatalogue.326548>> Acesso em: 15 de Dezembro de 2020.

ZANDONAI, Júlio Cesar. Renascença e história da ciência: uma análise comparativa de tendências historiográficas e a contribuição de Antonio Beltrán. 2016. **Dissertação (Mestrado em História Social)** - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/D.8.2017.tde-13022017-125023.

DECLARAÇÃO DE AUTENTICIDADE

Eu, **Isaac Nascimento Mariano**, declaro para todos os efeitos que o trabalho de conclusão de curso intitulado **Análise iconológica da obra “A embriaguez de Noé” de Camillo Procaccini** foi integralmente por mim redigido, e que assinalei devidamente todas as referências a textos, ideias e interpretações de outros autores. Declaro ainda que o trabalho é inédito e que nunca foi apresentado a outro departamento e/ou universidade para fins de obtenção de grau acadêmico, nem foi publicado integralmente em qualquer idioma ou formato.

Brasília, 12 de Maio de 2021.